Les artistes de tous les temps

SÉRIE C. — LES TEMPS MODERNES

Camille MAUCLAIR

ADOLPHE MONTICELLI

ADOLPHE MONTICELLI

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

LES ARTISTES DE TOUS LES TEMPS

Série C. — Les Temps modernes.

ADOLPHE MONTICELLI

PAR

CAMILLE MAUCLAIR



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

60, Rue Taitbout, 60

1903

ARTISTES CONTEMPORAINS

ADOLPHE MONTICELLI



« Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs ont un sens. Une gamme de couleurs ne figurant aucun objet réel peut être riche ou maigre, élégante ou lourde. Notre impression varie avec leur assemblage : leur assemblage a donc une expression. Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix : voilà son être intime ; que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là, pour eux, une propriété ultérieure qui n'empêche pas leur propriété primitive d'avoir toute son importance et tous ses droits. La valeur propre de la couleur est donc énorme. Cet élément est aux figures ce que l'accompagnement est au chant ; bien mieux, parfois il est le chant dont les figures ne sont que l'accompagnement ; d'accessoire, il est devenu principal... »

Est-ce un impressionniste intransigeant, naguère traité de fou par les peintres d'école, qui a formulé de telles propositions ? Elles ont été professées à l'École des Beaux-Arts par un homme dont le génie n'a rien de téméraire, par le plus lucide et le plus profondément logique des critiques

français, par Hippolyte Taine[1]. J'ai tenu à placer sous leur autorité l'étude qui va suivre, commentant par l'examen de l'œuvre de Monticelli leurs substantielles définitions, dues à un analyste qui, sans être un artiste lui-même, a eu, par la magie de son intelligence, de si étonnantes intuitions de l'art moderne. Ainsi que tout l'art de Carrière, de Manet, de Renoir, est prévu par Balzac, dans une conversation entre Porbus et Frenhofer dans *le Chef-d'œuvre inconnu*, ainsi Taine, l'admirateur des Grecs et des Italiens, enclôt Monticelli et les plus récents novateurs de « la peinture musicienne » en cette page hautement compréhensive.

De la vie elle-même de Monticelli, peu de choses seront à dire en ce qui concerne son œuvre, car cette œuvre est l'expression de ses rêves, et il y est tout entier ce qu'il ne put être dans sa vie matérielle. Que ce Marseillais, né en 1824, ait été authentiquement le descendant du croisé Godefroy Monticelli, ayant épousé en 1100 Aurea Castelli, fille du duc de Spolète, nous n'en retiendrons que deux traits : l'italianisme du peintre et son goût pour l'élégance somptueuse. Nous n'aurons rien à conclure en ceci, que sa peinture ne nous ait déjà démontré. Sa carrière est connue et peu intéressante. Il exposa aux Salons ; Gautier, Thoré, le louèrent. Il revint dans le Midi au moment du siège de Paris et n'en bougea plus, hanté, comme tout Provençal, de la nostalgie du soleil et de la vie nonchalante, libre et fruste de son pays. Sac au dos, avec Paul Guigou, il parcourut la vallée de la Durance, peignant des paysages. Vieillissant, oublié, ne faisant rien pour être connu, foncièrement insouciant et accoutumé à la pauvreté, n'ayant pour amis que quelques poètes eux-mêmes confinés dans une vie médiocre, il devint misérable. Son existence, en ses dernières années, fut poignante. Monticelli était un romantique d'éducation et de façons, un de ces gentilshommes du pinceau qui surent relever de courtoisie pompeuse leur négligence et parfois leur bohème, de ces peintres dont nos modernes stricts, entendus aux affaires, ennemis du désordre et volontiers anglomanes, ne nous rappellent plus rien. Félix Ziem, Marcellin Desboutin, entre autres, sont des figures représentatives de cette caste, imbue des chevaleresques mœurs vénitiennes. Monticelli fut tel, imprévoyant, raffiné, détaché de tout, sauf de peindre. Sa manière parut incompréhensible. Il n'en

1. *Philosophie de l'Art*, t. II. — *Le degré de convergence des effets*, t. IV, cours professé à l'Ecole des Beaux-Arts.

prit pas ombrage. Fier, pauvre, imaginatif assez richement pour peupler sa mansarde de mille splendeurs, il vécut à Marseille, content du soleil, insoucieux de la gloire, indifférent aux railleries. Il passait sur les quais, petit, sanglé dans son veston de velours noir comme en un pourpoint, le sombrero sur les yeux, dardant un admirable regard tout à coup vague, un sourire perdu dans le flot onduleux de la barbe grise : et on se retour-



LE PONT
(Collection Ed. André).

nait sur lui en l'appelant le *fada* (l'innocent, le fou inoffensif). Il en vint à vivre au jour le jour, dans une ville où personne n'achète cher, vendant aux terrasses des cafés un ou deux panneaux encore humides du travail de la journée, en échange du louis indispensable pour renouveler les couleurs dont il était prodigue, et s'assurer le dîner en quelque taverne du Vieux-Port, après quoi la promenade dans le crépuscule, la pipe et les rêves créaient l'inattention au lendemain. A la fin, sa santé s'altéra. Est-ce un chagrin, est-ce la secrète horreur, dissimulée par orgueil, d'une telle existence, qui le conduisirent à l'absinthe ? On ne le saura pas, et il sied de passer outre. Pendant quatre années, sa main défaillante, n'obéissant plus à

sa vision lucide, sembla caricaturer à dessein sa manière, prévoir l'avidité future des spéculateurs, leur livrer, avec une ironie désespérée, de mauvaises et outrancières contrefaçons de lui-même. A ceux qui lui demandaient de ses nouvelles : « Je viens de la lune », répondait-il. A une telle agonie la mort fut un bienfait tardif.

Il semblait qu'une conclusion dût s'ensuivre, celle du total oubli : « Je peins pour dans trente ans », répétait l'artiste dans la belle période de son immense production, de 1865 à 1875 environ. Affirmation de calme visionnaire, devenue, par-delà sa tombe, une réalité, nouvel écho d'un cri trop souvent propagé par des consciences mourantes à travers le martyrologe des arts. Insensiblement on en parla, on en écrivit. L'Angleterre s'en émut, et, en 1890, à la suite d'expositions à Édimbourg et à Glasgow, où figurèrent avec honneur quelques-uns de ces panneaux dont les consommateurs des cafés marseillais ne voulaient pas toujours, le *Journal des Débats* constate que « le capricieux et bizarre Monticelli, à peine connu ici, est mis par les Anglais au-dessus de Diaz et au niveau de Watteau ». Un groupe de poètes et d'amateurs gardait pieusement la mémoire du disparu. Les acheteurs, que leurs amis avaient maintes fois raillés, commencèrent à penser qu'ils n'avaient pas été sots en achetant ces « barbouillages » au prix d'un dîner. Les marchands se mirent en quête, une rumeur circula. L'acceptation graduelle de l'impressionnisme, s'acheminant peu à peu au triomphe, aidait à reconnaître que les peintures du *fada* étaient celles d'un précurseur. Comme certaines rappelaient Diaz, des marchands s'en procurèrent, les firent « arranger » et les vendirent sous ce nom. Bientôt ils durent en venir à « arranger » des esquisses de Diaz et les baptiser du nom de Monticelli. Tel qui avait pensé, à bon droit, obliger le peintre en déboursant mille francs en échange de cinquante études, se trouvait possesseur d'une fortune inattendue[1]. L'œuvre atteignit des prix considérables, trois ou quatre cents fois sa valeur primitive.

En même temps, des études étaient écrites : MM. Raoul Gineste, R. de

1. Un collectionneur raconte qu'ayant fait, étant jeune homme, la connaissance de Monticelli, et lui ayant acheté cinq ou six œuvres, il avait pensé s'en tenir là, n'ayant d'autre argent que vingt francs donnés par sa famille pour ses dimanches. Lorsqu'il allait voir l'artiste, celui-ci lui disait : « Achète-moi encore ceci, j'en ai besoin. Qu'as-tu dans ta poche ?. — Dix-huit francs seulement. — Eh bien ! soit, donne. Tu auras un chef-d'œuvre plus tard ; ne regrette pas le café. » Il vendit ainsi une galerie.

Montesquiou, furent des premiers à parler. Le regretté Paul Guigou (non le peintre, mais le poète, alors conservateur du musée de Marseille), écrivit un excellent travail pour accompagner la publication d'un album de douze interprétations lithographiques d'après des tableaux de Monticelli, exécutées avec un admirable talent par Auguste Lauzet. A l'Exposition centennale de 1900, une douzaine d'œuvres, dont, il est vrai, cinq ou six seulement de premier ordre, furent enfin exposées et produisirent une profonde émotion. Le méconnu apparaissait, au bout des trente années prophétisées



AU PAYS DU RÊVE
(Collection de M. Jules Comte).

par sa fière conviction intransigeante, un maître saisissant, de pure lignée latino-française, et un des plus extraordinaires coloristes de l'art moderne.

Qu'est-ce donc que cette œuvre ? Il est assez difficile de la reconstituer en son ensemble, et la dénombrer exactement serait impossible, à cause de la surproduction et de la vente hasardeuse et misérable que la nécessité du pain quotidien imposait au peintre. En défalquant les œuvres de jeunesse, tâtonnements qui n'ont rien de réellement personnel, peintures d'église même, enfouies en quelques chapelles de Marseille ou de sa banlieue [1], en

1. Notamment à Ganagobi (Hautes-Alpes), et à Allauch, dans la banlieue de Marseille.

tenant compte de la considérable série de faux Monticelli et de Monticelli travestis en Diaz, en supputant les œuvres qui ont pu être dispersées, Dieu sait où, par des acheteurs de rencontre, on se trouve en présence d'une vaste série de compositions, généralement très petites (très peu dépassent un mètre de côté), peintes sur des panneaux et même des couvercles de boîtes et des cartons au dos desquels se lit encore quelque mention commerciale, car l'artiste, faute d'argent, peignait souvent sur ce qu'il pouvait trouver. Ces compositions peuvent se diviser assez arbitrairement en trois genres : celles de la première période, se distinguant par leur facture lisse, sont de gracieuses assemblées de femmes semi-allégoriques, vêtues à la mode du second Empire et escortées d'amours, dans des parcs au fond desquels se profilent des aqueducs ou des ruines fleuries ; celles de la seconde période, les plus connues, sont des décamérons, des variations sur *Faust* (Méphistos, sorties d'église), ou des scènes Watteau dans des bois, des bosquets ornés de statues et de fontaines, des arceaux de palais, avec seigneurs, dames, lévriers, chevaux et oiseaux ; celles de la troisième période, que le public n'a même pas entrevues, sont des paysages provençaux, des cours de ferme, des marines, des fleurs qui dépassent peut-être tout le reste, par leur incomparable originalité technique. Quant aux dernières œuvres, leur couleur survit, délicieuse, mais l'harmonie osée est parfois discordante, le dessin fléchit, on devine la paralysie partielle, le divorce irrémédiable de la main et du cerveau.

Comment est née la peinture en ce cerveau, quelle forme a-t-elle affectée, c'est ce qu'une anecdote fera comprendre. Nous la tenons du jeune acheteur dont nous parlions en une note précédente. Un jour, Monticelli, intéressé par cette bonne volonté — car les acheteurs étaient rares et les compréhensifs plus rares encore[1] — demanda familièrement à son fidèle : « Mais enfin, pourquoi, mon fils, achètes-tu tout cela ? — Mais, dit le jeune homme surpris, parce que j'aime vos tableaux. — Tu les aimes ! dit alors Monticelli, mais qu'en aimes-tu ? les sujets ? — Mon Dieu, oui. — Alors, repartit gravement le peintre, avec son emphase italienne et romantique, c'est bien ce que je pensais, mon fils ; tu ne comprends rien à la peinture. Quand tu vas à l'Opéra, qu'est-ce qui t'intéresse ? les décors, les

1. On a rapporté que Corot, à une certaine époque, était si surpris de trouver un amateur de sa peinture, qu'en plus du tableau vendu à un prix modique, il lui offrait encore une étude !

costumes, l'action, ou les chanteurs? Tu es Marseillais, tu dois aimer les belles voix, les ténors, les soprani? — Assurément, c'est ce que je vais chercher à l'Opéra. — Eh bien! dit Monticelli, la peinture, c'est la même chose. Le paysage, les figures, c'est ce qui est représenté; tout cela, c'est l'intrigue et la machinerie, *mais la lumière, c'est le ténor.* »



LES FLAMANTS
(Collection Delpiano).

Mot profond, mot significatif entre tous, parole qui provient de Claude Lorrain et de Turner, et qui annonce Monet en situant Monticelli dans ce quatuor d'harmonistes[1]. Le même jeune homme, devenu

1. « Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière où toutes choses sont plongées » (Taine, *Philosophie de l'Art*). « Un tableau est le développement logique de la lumière » (Eugène Carrière). Monticelli disait encore : « Il faut, dans un tableau, *donner l'ut*. Rembrandt, Rubens, Watteau, tous les grands ont donné l'ut. » On peut dire que lui-même, en la moindre esquisse, le donnait toujours, d'une touche de lumière suprême dominant toute la symphonie.

un collectionneur émérite, nous dira comment travaillait Monticelli : « Il avait à la bouche sa grande pipe qu'il ne quittait pas, susurrant des airs italiens ou lançant de triomphantes bouffées. Autour de sa taille était noué un tablier formant poche, comme ceux des jardiniers : ni palette, ni pinceaux, la plupart du temps. Il puisait là les tubes de sa



PAYSANNE ET ENFANT
(Collection Ed. André).

boîte, qu'il y avait versés pêle-mêle. Avec une incroyable rapidité, s'avançant, reculant, il pressait les tubes sur le panneau, écrasait les serpentins de couleurs aussi rapidement qu'un pianiste choisissant ses touches; puis, avec le pouce ou l'ongle, il modelait ou rayait la pâte. En une heure et demie, il avait terminé un bouquet étincelant, sans paraître s'en apercevoir. Il savait par cœur sa symphonie de tons; c'était presque effrayant à voir, tant il y avait de magie dans son cas. »

C'était la magie des maîtres, presque effrayante en effet : le sursaut



A Monticelli pinx | Héliog. [illegible] Estampe

DANS UN PARC

(Collection de Mr Jules [illegible])

Revue de l'Art ancien et moderne | Imp. [illegible]

d'une instinctivité prodigieuse. Pour peindre ainsi, il fallait que Monticelli sût par cœur ses valeurs, et l'immense registre des tonalités et de leurs rapports, avec autant de sûreté dans la mémoire oculaire qu'a pu en avoir auditivement, par exemple, Rubinstein, que nous avons entendu jouer par cœur, en quatre séances, le cycle des sonates de Beethoven. Et cette œuvre a été entièrement réalisée sans modèles, dans une pauvre chambre, par le seul effet d'une sorte d'hypnose de rêves luxueux où l'artiste vivait constamment. Tout ce qui, chez les autres, crée les méditations douloureuses et les angoisses infinies de la vie intérieure, chez cet homme créait des sourires; de sa misère, transfigurée par une ingénuité de spiritualiste absolu, naissait une adorable efflorescence. Certes, on retrouve en lui des réminiscences de Watteau et de Lorrain, voire de Bonington et de Turner, auxquels l'apparente sa technique de tons juxtaposés ; on y trouve aussi la mélancolie de Watteau et le lyrisme décoratif de l'Arioste, la riante féerie italienne : mais tout cela est transposé, mêlé à des souvenirs de silhouettes entrevues dans les rues et suivies de l'œil avec amour, à des études de forêts et de lumières naturelles, à des impressions musicales, et le mélange est inimitable. Toujours y domine la passion de la couleur pour elle-même, d'une couleur dont les nuances innombrables sont pour Monticelli un langage précis, un lexique de sentiments, comme pour Berlioz « les clarinettes sont des femmes aimées ».

On pense bien qu'un tel homme, né avec une hyperesthésie sensorielle aussi intense, doté d'yeux proéminents et éclatants, peut-être construits comme ceux de certains insectes, dont nous ne pouvons supposer la façon de percevoir, n'a pas souci de composer esthétiquement et moralement. Ce qui lui importe, ce à quoi il ne se pourrait dérober, c'est la couleur, et son mystérieux idiome, aussi vaste, aussi subtil et aussi directement psychologique que les infinies combinaisons de la gamme. Nous sommes en présence d'un musicien de la lumière.

L'aspect de ses toiles est unique. C'est un étonnant assemblage de taches colorées : à certains endroits l'accumulation des pâtes est si épaisse que les formes y sont modelées ou imprimées. L'impression première est celle d'une couleur éblouissante, d'une richesse incroyable, mais sans dessin précis. On pense se trouver en face d'une orfèvrerie, d'un émail, d'une pâte de verre, d'une matière chimique inconnue, exquise, précieuse, où des

formes d'objets et d'êtres sont déterminées par les veines et les irisations mêmes de la pierrerie, ou les savoureux hasards du feu. Mais à mesure qu'on étudie les personnages enfouis au sein de cette chaude et somptueuse couleur, exempte d'ailleurs de tout éclat criard et constamment symphonisée par une science souveraine des valeurs, un tact tout vénitien des relations de tons, on découvre un monde de figures sommairement indiquées, mais si justement qu'on n'y saurait rien changer. Elles sont, non « finies », mais complètes. Étroitement incorporées au paysage, dont elles semblent des fleurs plus grandes, elles y vivent pourtant une vie bien personnelle. Ce sont les filles de Monticelli, si ce sont les petites-filles de Watteau. Elles ne sont pas datées, comme ces dernières, elles sont purement les créations du rêve, et autant que Watteau elles évoquent Shakespeare, comme les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, avec une ingénuité étrange. Frêles en des satins fastueux, touchées des rayons d'un soleil suave qui, aux roses-thé de leurs chairs, allume des pierreries, elles chatoient comme de grands bouquets, se ploient comme pensives de leur propre beauté, causent et rient et se caressent parmi des feuillées, des marbres et des jets d'eau, jouant avec des paons ou des épagneuls, ou descendant avec une majestueuse élégance florentine des escaliers jonchés du reflet délicieux des arbres. La note rouge d'un Méphisto aposté brille ironiquement dans une verdure d'émeraude, une soie blanche est suprêmement lumineuse dans une harmonie de teintes un peu moins claires, avec cet art des gradations dont Corrège a connu les suprêmes secrets. Certains personnages sont peints sobrement, presque avec sévérité, dans de beaux tons carminés, ponceau, noirs ou mordorés qui engendrent toutes les variations lumineuses de la composition. Le style des costumes est incertain, allant de l'habit de satin des bergeries Watteau au pourpoint du Décaméron, à la robe à paniers ou aux traînants voiles, aux vastes torsions d'étoffes, aux corselets du second Empire, avec une fantaisie qui allège l'esprit. La femme, en ces œuvres, apparaît désirable mais chaste, belle mais lyrique : c'est un oiseau, une créature de grâce fluide, aux gestes enfantins et ravis; c'est avant tout un prétexte à tonalités chantantes et charmeresses, une fleur de luxe et de cérémonial.

On ne peut rien imaginer de plus élégant sans afféterie que la proportion de ces figurines aux têtes mignonnes, d'un galbe pur, aux rondes épaules nacrées d'une lumière qu'elles rayonnent à leur tour, aux jupes

fastueuses épanouies en ailes ; ce monde minuscule, tanagréen, où chaque créature s'exprime en un mouvement personnel, ce monde de femmes posées comme des colombes dans un paysage heureux, c'est bien à un prodigieux effort, à l'hallucination d'un génie fantaisiste et charmant qu'il est dû. Les œuvres de la première manière ont déjà cette grâce. Dans leurs coulées de tonalités lisses, les femmes sont alanguies, perdues en de



Femmes et Amours
Aquarelle (Collection Delpiano).

longues lignes fuyantes, et toutes sont, penserait-on volontiers, inspirées de la beauté blonde de l'impératrice Eugénie. Mais les princesses féeriques de la seconde période sont graves, étranges ; quelques traits suffisent à leur imposer une expression parfois surprenante à force d'intensité. Une âme italienne y brûle, galante et hautaine, voluptueuse et tragique. Les souvenirs de Watteau abondent moins que ceux des patriciats florentins en cette œuvre romantique.

Représentons-nous Monticelli comme un de ces Marseillais à l'extérieur simple, aux façons presque joviales, mais rehaussées d'une gravité, d'une dignité dans l'aisance qui tient à distance toute familiarité vulgaire;

de ces esprits à la fois spontanés et subtils, tout ensemble enclins à l'emphase comme les Grecs, et pleins de mesure et de tact, tantôt presque enfantins, tantôt fiers et prompts à s'offenser, nonchalants, adorant le soleil, heureux du réalisme qu'il dore et transfigure, insoucieux de la gloire, incapables des compromissions qui la paient, jugeant d'homme à homme avec une terrible liberté de mots, parlant à un monsieur influent comme à un batelier, avec la même cordialité ferme, presque avec l'égalitaire tutoiement des Athéniens de l'Agora ou des sultans questionnant les portefaix dans les rues de Bagdad. Tout cela fut dans Monticelli, avec un fervent romantisme. En parlant de Watteau ou de Rubens, il soulevait cérémonieusement son large sombrero, comme je l'ai vu faire à M. Ziem. C'était une âme rare, et désarmée dans la dure vie contemporaine, avec des malices et des ingénuités d'Italien artiste, inconsciemment stupéfait de ne plus vivre au temps de Cellini ou de Giorgione. Ayant quitté Paris au moment de l'investissement, il vient à Marseille à pied, semant sur sa route portraits et esquisses pour payer sa nourriture, et arrive en lambeaux, comme un mendiant. M. Chave, qui lui fut un protecteur dévoué, le conduit dans un magasin de confections. Il en sort ganté, superbe, et, rejoignant à la porte M. Chave et un ami, il les prie de le laisser marcher seul devant eux, afin de ne pas atténuer l'effet qu'il compte produire! C'est un enfant plein de confiance, avec des subtilités propres à la rouerie amusante des enfants. Un jour, on parvient à lui amener un riche négociant, millionnaire, qui se décide à lui acheter une toile. On tombe d'accord sur le prix de cent francs. Au moment de payer, l'amateur s'aperçoit qu'il n'en a sur lui que soixante. « J'emporte le tableau, dit-il, vous recevrez la somme dans le courant de la journée. » Monticelli devient boudeur, hésitant, et, à la fin : « Que voulez-vous ? dit-il en soupirant, les affaires sont les affaires, emportez le tableau et donnez-moi les soixante francs. » On ne put jamais, ajoute M. Edmond André, de qui je tiens l'anecdote, lui faire comprendre qu'il eût pu faire crédit à un millionnaire pour une heure ou deux.

Tel est l'homme, qui aime à chanter à pleine gorge, ne sait pas de meilleur régal qu'une oursinade mangée avec de bons amis dans les cabarets de l'Estaque et arrosée d'une « bouteille de quinze ans » qu'il réclame naïvement, un peu Oriental comme tout Marseillais, sentencieux, expansif et réservé tout ensemble, simple et noble, avec un goût pour l'apologue et

la répartie, tout à fait dans la manière des habitués du Pnyx ou des sages et ingénieux Kalenders, avec tout à coup des joyeusetés de rapin, des plaisanteries pas méchantes.

Sous cet extérieur, il y a une extraordinaire passion pour la lumière et une imagination de grand visionnaire heureux. Il porte en lui un monde ; il invente tout. Les tapis splendides dont ses œuvres s'ornent souvent sont des interprétations « d'après un misérable bout d'étoffe de $0^m40 \times 0^m50$



L'Assemblée
(Collection Ed. André).

acheté chez un brocanteur de Saint-Martin ». Il vit dans un rêve, et il donne des valeurs justes, par cœur, à ce qu'il peint d'imagination ! Les reines, les fées qu'il peint furent, dit-il, ses maîtresses... sur la terre ou dans le ciel. C'est un halluciné de génie.

La photographie et la gravure se trouvent également impuissantes à donner au lecteur l'idée de cette peinture où la juxtaposition des tonalités crée seule la vraisemblance du dessin. Comme Turner, comme Monet, Monticelli ne saurait être traduit en noir et en blanc. Le culte pieux de quelques collectionneurs et amis de l'artiste a du moins essayé de rendre par le procédé photographique l'aspect de ces œuvres exceptionnelles. A ces collectionneurs, dont le zèle déférent et fidèle a sauvé une mémoire du

plus inique oubli, l'hommage d'une mention est le moindre qui soit dû : c'est à Mme Chave, à M. Charles Pratt, à M. Raoul Gineste, à M. Edmond André, à M. Delpiano et à quelques autres[1], qu'il faut aller surtout demander le moyen de réparer envers Monticelli une injustice trop longue.

On verra la griffe léonine du coloriste, broyant des joyaux et des sucs de fleurs avec un mélange inouï de violence et de délicatesse, tantôt accumulant les pâtes, tantôt laissant paraître le bois brun et roux du panneau, tantôt se servant de ce dessous naturel comme d'un thème et d'une valeur entre des cloisonnement de tonalités qui en procèdent, tantôt modelant du pouce et tantôt écrasant du couteau, puis gravant en creux dans la substance moëlleuse de véritables damasquinures. On surprendra la fougue, la prestigieuse sûreté d'improvisation du virtuose, on restera stupéfié de cette tempête de couleurs, de ce bruissement tumultueux des touches courant comme des vagues sous le vent, du furieux tournoiement des tonalités en ces cadres minuscules. Et, en même temps, on s'étonnera de découvrir toutes les audaces et toutes les conquêtes techniques des impressionnistes, réalisées dans un coin perdu par un homme qui ne les connaissait pas.On peut dire de Monticelli qu'il a résumé en lui tout l'impressionnisme en le reliant à ses précurseurs directs, à Watteau, à Turner, à Bonington, à Delacroix, en y ajoutant une perception tout individuelle de certaines transitions chromatiques, et en s'en servant pour commenter ses rêves. Et si sa conception charmante et libre demeure inférieure à celle de Watteau en noblesse profondément psychologique, si son style décoratif ne peut être égalé à celui du grand génie de l'*Embarquement pour Cythère*, si le besoin, l'insouciance romantique, une certaine superficialité italienne, l'ont empêché de toucher à la haute pensée, du moins sa technique se révèle merveilleuse, et en quelque sorte inimitable.

Cela se voit mieux encore, peut-être, dans ses œuvres moins connues. Il n'est pas seulement le visionnaire radieux des tonalités étincelantes, dont le véritable idéal est rappelé exactement par notre citation liminaire de Taine. Il est aussi un admirable harmoniste des demi-teintes. Il y a de

1. MM. Lucca et Bennet, notamment : est-il besoin d'ajouter qu'il n'entre point en ma pensée d'en méconnaître d'autres, dont les noms ne me sont pas parvenus ? C'est particulièrement à l'obligeance de ces derniers que nous devons les reproductions qui accompagnent notre texte, qu'elles proviennent des clichés faits par M. Nadar aîné pour M. André, ou de ceux que M. Van Ukkel, de Cannes, avait exécutés pour M. Delpiano, récemment décédé.

lui des femmes en noir dans des intérieurs gris, des cuisines où les blancs vêtements des marmitons s'éclairent moins du soupirail que du reflet des cuivres, des anses où quelque bateau dort son sommeil lourd dans la vase, sous la lumière inerte. Là le dessin, moins absorbé par la vibratilité du soleil, est admirable d'énergique sûreté. La place de toutes choses est



La Moisson
(Collection Ed. André).

magistralement indiquée. Les paysages sont établis avec une vigueur et une largeur de grand style ; les sols brûlés, maçonnés dans la garance et l'ocre, rougeoient au crépuscule provençal ; les masses des arbres sont vraiment suspendues et pesantes dans l'atmosphère ; les bateaux plongent dans l'eau ; tout a son volume exact, son caractère individuel : tout raconte la Provence avec une littéralité intensément vraie, amplifiée, mais réelle, lyrique, mais vivante de la vie locale, avec une force que les plus éminents impressionnistes n'ont point surpassée, mais aussi avec un goût, une concentration, une distinction qu'ils n'ont pas eues toujours. Un cheval, une

vache, un mur avec une fontaine, un pin isolé, des poules dans un recoin, suffisent à Monticelli pour créer des merveilles, et sa joaillerie est vibrante et vivante[1]. Là, il est paysagiste à l'égal des plus grands. Il peint divinement des tours de force : un saule pleureur vu devant une cascade à contre-jour, une queue de paon dans l'herbe ; des flamants roses aperçus tout simplement au jardin zoologique de Marseille, dans un méchant bassin de rocaille, lui suffisent à créer une symphonie extraordinaire, que seuls les Turner égalent et que les plus beaux Monet ne surpasseront pas.

Il existe aussi de lui des toiles quasi-fantastiques. Il se joue de la couleur pour elle-même, violente la nature, imagine une lumière anormale et pourtant logique : peu lui importe d'être compris ; son rêve de noble élégance, sa féminité féerique ne l'occupent même plus, il oublie le dessin : l'idole de son âme, la fée Couleur le préoccupe seule. En certaines toiles, il montre des personnages en plein soleil à droite, tandis qu'à gauche, sous un arceau de verdure, fuit un sentier baigné des noirs bleus de la nuit naissante. Ce sont alors, entre le saphir mourant et le jaune radieux, des luttes délicieuses, des transitions et des compromis d'une subtilité inconcevable, des accords gradués avec un tact de chimiste évaluant des poisons. Au milieu du tableau, sur une masse de feuillages, se révèle l'inexprimable conflit de la nuit et du jour : est-ce folie ? Rappelons-nous Turner, grand par une folie égale. N'est-ce pas plutôt ici que la peinture et la musique se confondent en ce « chant » défini par Taine ? La nature, transposée par le visionnaire, devient vraiment un rêve suggéré à l'âme par la seule magie des tons, et cette folie exige bien des sciences en outre d'une divination supérieure. Là l'impressionnisme n'est pas seulement prévu, il est élevé à la hauteur de la grande poésie, insoucieuse des vraisemblances. Les couleurs sont faites en de tels caprices, pour la méditation des peintres préoccupés de leur technique. Certains bleus-verts, certaines combinaisons des violets et des bleus, certains bistres mêlés de rose, certains cadmiums inexplicablement unis au cobalt, sont aussi déconcertants que tels rouges des Primitifs. Ce sont là des secrets perdus. Cet homme semble, non seulement avoir possédé le registre entier des tons et de leurs dérivés,

1. Spécialement la collection Delpiano, de Cannes, en contient d'admirables exemples, alors que celles de Mme Chave et de M. André, à Marseille, en présenteront d'autres, tirés des scènes féeriques et galantes.



DÉCAMÉRON
(Collection Delpiano).

mais encore avoir créé des rapports qui n'avaient pas été perçus. De telle étoile, déjà cataloguée par anticipation des calculs cosmographiques, la lumière, en marche depuis l'origine du monde, ne nous est pas encore venue : ainsi, dans les œuvres de Monticelli, on trouve des tons que l'œil humain, stupéfait, ne comptait percevoir que plus tard. Comme tous les grands coloristes, il avance sur notre science visuelle, il nous fait constater des harmonies que nous n'avions pas prévues. Il touche ainsi à ce que l'on pourrait appeler la philosophie de la couleur, c'est-à-dire au profond secret de son art, à la « propriété primitive » dont parle Taine. J'en citerai encore un autre exemple, celui d'une esquisse de la collection Delpiano. C'est une fête dans un palais. Trois arcades s'ouvrent sur une salle de bal éblouissante de lumières, dont la splendeur d'or est si forte qu'on ne voit rien que la clarté pure entre les piliers noirs. Au premier plan s'étend une salle plongée dans la pénombre ; on y voit des groupes de dames et de seigneurs se dirigeant vers le bal. Un autre peintre n'eût pas manqué de renverser la disposition en plaçant ses figures en pleine lumière et en les détachant sur un fond sombre. Monticelli au contraire s'est plu à étudier dans la demi-obscurité les robes roses, les pourpoints grenat, les plumes blanches. Les tons brillants sont tous au fond, et cependant la justesse des valeurs est telle qu'ils ne viennent point en avant et qu'ils attirent moins l'œil que ne le fait la moindre note rose ou verte d'un costume entrevu au premier plan. Une telle gageure, un tel renversement systématique des valeurs mériterait d'être le thème d'un patient exercice pour beaucoup de nos peintres à succès faciles ; on reste pensif en songeant que l'artiste a *improvisé* (avec un énorme savoir préalable et surtout un instinct natif) cette esquisse minuscule, ce rien dans son œuvre innombrable. L'aisance de l'exécution est telle qu'on oublie d'abord, comme lui-même, la difficulté. On ne l'envisage que bien après : c'est la marque des grands techniciens. C'est ce qui se passe, si l'on nous permet un nouvel exemple, dans le cerveau d'un calculateur pareil à cet Inaudi, qui fit l'étonnement des mathématiciens, et qui « pensait en chiffres » de manière à résoudre tout naturellement des logarithmes compliqués en un temps infiniment moindre qu'ils ne l'eussent pu faire. Monticelli « pensait en couleurs », et ainsi son œuvre entier est un langage coloré, un idiome qu'il employait dès l'enfance, et qui resta distinct du dessin, des sujets, des intentions, des notions de composition qu'il put

acquérir dans l'étude des maîtres et la contemplation de la vie. Le propre de sa personnalité, c'est ce génie chromatique que la volonté, l'étude, le caractère, ne peuvent conquérir.

Italienne et française à la fois, cette œuvre lyrique, passionnée, subtile, éclatante et légère, nous apparaît donc, morcelée, incomplète,



L'Attente
(Collection de M. Jules Comte).

comme l'efflorescence d'une vie malheureuse et d'une âme spiritualisée par la souffrance. Il est permis de se demander ce que Monticelli eût pu faire dans l'art décoratif si quelqu'un se fût avisé de lui confier des murailles. Pour moi, je n'ai jamais pu voir un de ses tableautins sans penser que nous eussions connu en lui le Tiepolo français. Peu de peintres ont donné à ce point la sensation de l'oubli des proportions : ces œuvres, qu'on tient aisément dans les mains, on peut se les figurer grandies vingt fois sans qu'elles perdent rien de leur précieuse facture. Ce sont des bijoux qui supporteraient de devenir géants. Rien n'y est minutieux, tout y est

large, tout y est « en puissance » ; on y devine une rare condensation de forces, et c'est faute d'occasions, faute d'argent, que ce grand décorateur se restreignait à un bout de panneau. Certains tableaux de fleurs le donnent à penser très sûrement. Là, sa peinture est plus qu'ailleurs savoureuse. Elle donne des sensations tactiles et olfactives ; on touche la pulpe, on s'imprègne du parfum autant qu'on s'éblouit de la couleur ; mais en même temps, on peut voir de quelle manière décorative, amplifiable, il les concevait, par taches irradiantes, susceptibles d'être indéfiniment élargies. L'art mural eût compté en lui un de ses plus grands représentants.

Telle que la misère et la mort la voulurent limiter, cette œuvre est glorieuse. Une exposition d'ensemble de Monticelli est à souhaiter : elle révélerait, en cet assembleur de pierreries, un précurseur et un vrai maître, puissant, savant, exquis et tout à fait digne d'admiration : sauf son sentiment très personnel de la féminité, on ne trouvera pas en lui les qualités du psychologue expressif, mais son œuvre restera une leçon redoutable pour les coloristes. Si elle n'exprime pas ce qu'on appelle des sentiments ou des idées, elle transforme les couleurs en sentiments ; elle respire la joie panthéistique de la lumière. Même encadrées à l'envers, de telles œuvres donneraient à tout œil sensible une émotion intense par leurs associations tonales et leur matière. Cela sauve plus sûrement la gloire d'un peintre que toutes les conceptions dites élevées que ne sert pas la divination des secrets plastiques. Il faut espérer qu'une telle exposition s'organisera. Outre les deux tableaux du musée de Lille, Marseille ne possède de son plus grand peintre avec Ricard, qu'une peu significative ébauche. Quant au Louvre et au Luxembourg, ils n'ont rien. Le nom de Monticelli, éclatant, doux, musical et mystérieux comme son œuvre, reste encore sur les lèvres d'une élite : mais nous touchons à la minute décisive où il sera prononcé par tous avec respect. La critique d'art actuelle s'occupe trop passionnément de dénombrer les vrais maîtres français, de préciser les origines de nos successifs mouvements d'art, pour que l'inconnu génial qui offrait ses œuvres aux terrasses des cafés de Marseille ne se transmue pas bientôt « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », par un retour tardif de cette gloire décevante pour laquelle il ne travailla pas.

